
INTER
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA
AÑO 2 | NÚM 14
OCTUBRE | 2014



INTER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO



FOTO DE PORTADA: Ballet Folklórico de la Universidad de Colima / Ensayo
Fotografía Alejandra Monroy

EDITORIAL

A ISADORA DUNCAN SE LE ATRIBUYE la frase "Si podría decirte lo que se siente, no valdría la pena bailarlo". Seguramente sin intención, con estas palabras Isadora justificó, en cierta medida, la vieja (y afortunadamente superada) idea de que "quien baila, no piensa".

Desde su nacimiento, *Interdanza* se propuso ser –además de un espacio de búsqueda para públicos más amplios, a partir de despertar su interés acerca de lo que ocurre en los escenarios de la danza en todo el mundo– un foro de opinión y reflexión de la comunidad de danza en México. Sin duda este objetivo se ha venido logrando poco a poco, y señal de ello es que para la sección **reflexiones** de este número hemos recibido un buen número de colaboraciones.

Damos la bienvenida al proyecto La Mecedora, una plataforma independiente de diálogo que expone el trabajo dancístico en su proceso de creación y experimentación de frente al público, lo que permite generar el análisis a partir de diversas miradas. En su primera colaboración aquí, Melissa Cisneros, Ana Paula Camargo, Marta Sponzilli, Anaïs Bouts, Itzel Ibargoyen y Mayra Tang (que escriben en conjunto y firman bajo el seudónimo de Dana Wynter) nos hablan de la noción de proceso, visto desde las posibilidades de reflexión que sobre el tema ha abierto la experiencia de este grupo.

"El flamenco y su contexto en México" es un artículo de Lourdes Lecona sobre la evolución y desarrollo de este género en nuestro país. Por su parte, Hayde Lachino presenta un interesante análisis sobre la libertad creativa a partir de la obra Experimento X5, de la coreógrafa Magdalena Leite.

En la sección **perfiles**, Angélica Íñiguez aborda también la historia del flamenco, pero desde su ámbito jalisciense. Y Elizabeth Nochebuena escribe sobre Raúl Parrao y su próximo estreno: Inter-Z-on-A=Universo-E/X.

Finalmente, regresa a la revista la figura del maestro Rafael Zamarripa, con la colaboración de Alejandra Monroy, quien además nos aporta un estudio fotográfico de las diarias horas de ensayo que el Ballet de la Universidad Autónoma de Colima realiza para sostenerse como una de las compañías de danza folclórica más importantes del país.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABORADORES

LA MECEDORA (DANA WYNTER)

Es una iniciativa nómada de artes (escénicas) que se mueve entre diversos espacios de pensamiento y experimentación artística, para enfatizar el desarrollo de nuevas ideas en torno al arte escénico, incentivando procesos artísticos compartidos.

Se propone como una plataforma de muestra, creación y reflexión, enfocada en la noción de proceso como elemento clave para el desarrollo de obras, ideas y lenguajes escénicos contemporáneos y transdisciplinarios. Forman parte de La Mecedora: Melissa Cisneros, Ana Paula Camargo, Marta Sponzilli, Anaïs Bouts, Itzel Ibargoyen y Mayra Tang, quienes en conjunto se nombran Dana Wynter.

ELIZABETH NOCHEBUENA LARA

Como bailarina, ha trabajado desde 1989 con las compañías Barro Rojo, Contradanza, Tiempo de Bailar-Proyecto Ensamble, En Dos Partes, Utopía Danza-Teatro, Tándem Danza Contemporánea y Ballet Moderno de México, y con los coreógrafos Marco Antonio Silva, Gerardo Delgado, Leticia Alvarado, Rodolfo y Saúl Maya, Vicente Silva, Cecilia Appleton, Ivonne Muñoz y Sondra Loring, entre otros.

Es becaria del Programa de Educación Artística inba-Conaculta en el rubro de Educación por el Arte 2003. Con el apoyo del programa Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del fonca, en dos emisiones, 2004 y 2008, realiza el proyecto interactivo de documentación e investigación titulado “Vestigios del porvenir: dos décadas. La danza contemporánea independiente en México 1980-2000”.

Trabaja en la promoción y difusión de la danza, así como en el desarrollo de proyectos de televisión para niños.

LOURDES LECONA

Licenciada en gestión cultural por la Universidad de Guadalajara, cuenta con estudios de licenciatura en economía en la unam, posgrado en gestión cultural y políticas culturales con especialidad en cooperación cultural internacional y patrimonio cultural intangible (Conaculta-cenart-aum-oie). Ha desempeñado diversos cargos de difusión en instituciones como unam, inba, el Festival Internacional Cervantino, el Fideicomiso para la Cultura México-eua y prisma, entre otras.

Desde hace más de treinta años ha dirigido diversas compañías de danza, entre las que se destacan el Ballet Español de Lupita Torrentera y Guadalupe Infante, el grupo de danza flamenca de la Escuela de Arte Teatral Sylvia Derbez y el grupo de danza flamenca Palabra en Movimiento de la Casa “Jaime Sabines”.

Directora y fundadora de las compañías de danza flamenca Arbolé!, la compañía juvenil de danza flamenca Flamenco Vivo y la compañía de música y danza flamenca Caña y Candela Pura, que dirige desde 1995.

Colaboradores permanentes en este número:
Alejandra Monroy, Hayde Lachino y Angélica Íñiguez.

CONTENIDO






REFLEXIONES

04 **MAGDALENA LEITE** O LA LIBERTAD CREATIVA

10 **EL FLAMENCO Y** SU CONTEXTO EN MÉXICO (2 DE 2 PARTES)

18 **PROCESO** MON AMOUR

PERFILES

21 **DANZA AL MARGEN:** MANIFESTACIONES FUERA DEL REFLECTOR

24 **INTER-Z-ON-E=UNIVERSO-E/X** EL LUGAR DE LAS ADICCINES O LA DANZA EN UNA JERINGA

30 **RAFAEL ZAMARRIPA** IDENTIDAD NACIONAL

ICONOGRAFÍA

34 **BALLET FOLKLÓRICO DE LA UNIVERSIDAD DE COLIMA / EN ENSAYO**




MAGDALENA LEITE O ¿LA LIBERTAD *creativa*?

POR **HAYDE LACHINO**

El artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción, que él critica mediante la coherencia del oficio. Para muchas de las situaciones con que la obra confronta a su autor, siempre hay disponible una pluralidad de soluciones, pero finita y abarcable".

T. W. Adorno. (Teoría estética)

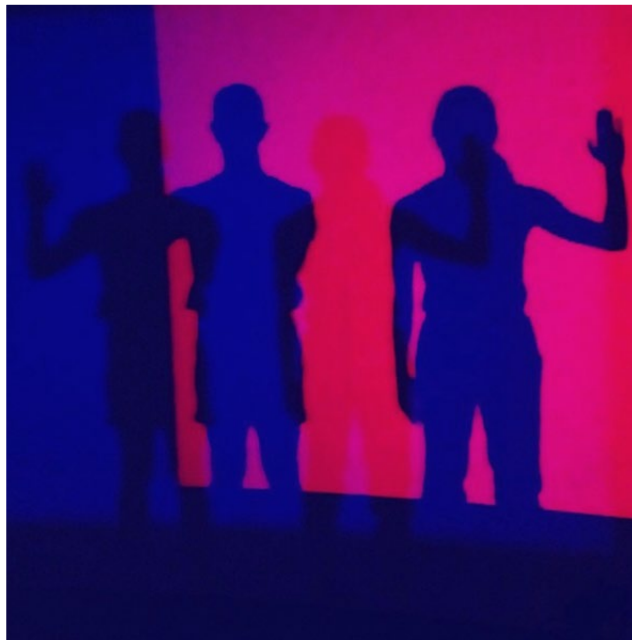
Este ensayo busca reflexionar sobre la libertad creativa a partir de la problematización que supuso la pieza **Experimento X5**, de la coreógrafa Magdalena Leite, misma que presentó durante la última emisión del Concurso de Creación Coreografía INBA-UAM (mejor conocido como "el Premio") en Guadalajara, Jalisco, en el marco del Primer Encuentro Nacional de Danza.

Se busca abordar este texto desde dos perspectivas pertinentes para las ideas que se pretenden demostrar: la estética, en tanto que campo disciplinar que se ocupa de los fenómenos del arte; y desde la filosofía, por ser el concepto de la libertad motivo de una serie de profundas reflexiones para los filósofos de todas las épocas y corrientes de pensamiento, partiendo del supuesto de que la libertad es uno de los conceptos más caros al artista y que de muchas maneras es la condición necesaria de toda obra de arte, tal y como sugiere el epígrafe que inicia este texto.

El de la libertad, es uno de los grandes problemas del sujeto. Se habla de libertad en tanto que existen opciones por las cuales optar, cuando frente al individuo se despliegan diversas posibilidades y ante ellas ejerce las diferentes capacidades de la razón: valora cuál puede ser la mejor alternativa a tomar, con sus pros y contras, y opta por una de ellas. En teoría, todo el tiempo ejercemos nuestra libertad, decidimos tomar una u otra clase de técnica, por referirnos a la vida diaria de alguien de la danza; optamos por vestirnos de una manera o de otra; todo lo que hacemos con nuestro cuerpo –tatuarlo, perforarlo, adornarlo de cierta manera, la forma de vestir, caminar, amar–, cada cosa que decidimos para nosotros, para los otros y con los otros, lo hacemos apelando a dicha libertad. Es por ello que para los artistas el asunto de la libertad resulta crucial, por una parte, porque el arte es un campo disciplinar autónomo que se rige con sus propias reglas y que cuenta con sus propias construcciones

teóricas. Es desde esta autonomía que los artistas defienden un montón de cosas, entre ellas la libertad de decir y hacer, la originalidad o la espontaneidad. Conceptos que todo el tiempo están operando en la construcción y calificación del trabajo de un artista.

Al interior del campo artístico, y en nombre de la libertad, los artistas han generado atrevidas propuestas, han denunciado el estado de las cosas, han levantado la voz. Esto en México ha tenido rasgos muy particulares durante todo el siglo xx, porque en un momentos en donde las libertades democráticas se han visto vulneradas, los artistas siempre han podido decir lo que piensan, erigiéndose en una voz crítica del propio sistema y de los problemas nacionales. Baste para demostrarlo algunos ejemplos: mientras en las décadas de 1930 y 1940, el Partido Comunista Mexicano era un partido ilegal y muchos de sus dirigentes sufrían el acoso del Estado, artistas como Diego Rivera y Frida Khalo, anunciaban públicamente su pertenencia a dicha organización y mostraban su abierta simpatía a la Unión Soviética sin que ello les implicara ningún riesgo para su seguridad personal. Si bien esto se debe a muchas razones, entre ellas al prestigio personal de los propios artistas, evidencia a la vez que ningún Estado nacional es monolítico, sino que por el contrario, todos los Estados y gobiernos están cruzados de tensiones, y refleja la importancia de la autonomía del campo artístico. Esto implica de igual modo que si la obra de arte, si bien apunta a una dirección, siempre presenta fisuras, la obra artística se escapa a todo determinismo, a toda ideología. La labor creativa de Diego Rivera y Frida Khalo transmite mucho más que sólo su ideología comunista, nos habla del sujeto y su circunstancia, nos habla de las grandes batallas personales y colectivas para conquistar mundos mejores. Igual pasa con las obras de Guillermina Bravo o de Flores Canelo, si bien están profundamente ancladas en la cultura mexicana, se escapan por grietas, varias de sus coreografías son inaprensibles y no pueden quedar ancladas a determinismos históricos o culturales. Ella es la razón que aún hoy en día las obras de Homero o de Shakespeare nos sigan resultando altamente significativas.



Sin embargo, el campo del arte se desarrolla en un juego de contradicciones, ya que "la libertad absoluta en el arte [...] entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo", nos dice Adorno (2004:9). ¿De verdad la sola condición de artista es garantía de que se ejerce el acto creativo en total libertad? ¿En qué medida el trabajo creativo está sujeto a las condiciones históricas en las cuales este trabajo se realiza? ¿Cómo le es posible a la obra de arte escapar a dichas determinaciones?

El problema con la libertad es que la especie humana parece estar determinada en todos los niveles. Entonces ¿cómo se puede ser libre si al mismo tiempo estamos condicionados? En múltiples disciplinas se han estudiado tales determinismos, sin duda la psicología es la que más elementos ha aportado a la reflexión, por ello no resulta casual que esta ciencia influyera tanto en el grupo de filósofos conocidos como la Escuela de Franckfurt, quienes estudiaron de manera puntual los problemas de la cultura y realizaron una dura crítica al capitalismo.

Ya en sus primeros trabajos Sigmund Freud hablaba de cómo una serie de acontecimientos ocurridos en la infancia de cualquier sujeto, incluso aunque estos acontecimientos se hayan olvidado, operan como una corriente oculta que nos lleva, en nuestra vida adulta, a tomar ciertas decisiones y no otras, tales como qué carrera estudiar, de quién se enamora uno, etcétera. Las sesiones psicoanalíticas consisten precisamente en hacer consciente la vida emocional de los primeros años, como método para resolver diversos padecimientos mentales como la neurosis, o para ayudar a escapar de ese destino.

Así, para Freud "la supuesta 'libertad' no es entonces sino destino interior, ciego y subterráneo" (González: 2000:15). Ahí en donde supuestamente estaríamos tomando decisiones con total libertad, resulta que existe una vida emocional que nos lleva a tomar ciertas decisiones por sobre otras. Freud determinó que en la psique humana existen tres entidades que están presentes simultáneamente y que tensionan al sujeto: el yo (*ego*), el ello (*id*) y el superyó (*superego*). Sintética y muy superficialmente, porque el sentido de este ensayo es otro, podemos decir que el 'yo' es la instancia que media, entre los deseos del 'ello' y las pautas normativas del 'superyó'. Para los estudios culturales, el hallazgo de Freud del 'superyó' o *superego*, será una categoría muy importante que permitirá explicar cómo operan las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales en el sujeto.

Pensadores como Fromm, Marcuse, Foucault, Walter Benjamín, Adorno, entre otros, analizaron precisamente cómo las sociedades imprimen en el sujeto sus valores, de ahí que el antropólogo David LeBretón afirme que el cuerpo es el mundo hecho carne, esto es, los discursos de poder, la ideología de una sociedad se inscriben profundamente en el sujeto, ello le permite formar parte del colectivo, pero también lo torna dócil y todo el tiempo el cuerpo del sujeto se revela ante ello. Incluso las técnicas en las cuales son formados los bailarines están determinadas por un amplio campo de significaciones que constituyen un todo social. En el capítulo "Los cuerpos dóciles", del libro *Vigilar y castigar* de Michel Foucault, hay una descripción que por sus semejanzas con el entrenamiento del bailarín moderno voy a reproducir íntegramente:

> He aquí la figura ideal del soldado tal como se la describía aún a comienzos del siglo XVII. El soldado es en primer lugar alguien a quien se reconoce de lejos. Lleva en sí signos: los signos naturales de su vigor y de su valentía, las marcas, también, de su altivez: su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco su oficio de las armas -esencialmente batiéndose-, habilidades como la marcha, actitudes como la posición de la cabeza, dependen en buena parte de su retórica corporal del honor.
>
> Los signos para reconocer a los más idóneos en este oficio son los ojos vivos y despiertos, la cabeza erguida, el estómago levantado, los hombros anchos, los brazos largos, los dedos fuertes, el vientre hundido, los muslos gruesos, las piernas flacas y los pies secos; porque el hombre de tales proporciones no podrá dejar de ser ágil y fuerte. [L. de Montgommery, *La Milice Francaise*, Ed. de 1636, pp. 6 y 7] (Foucault:2009:157).

La traspolación que se puede hacer de esta descripción de los soldados del siglo XVII al mundo de la danza es directa si comprendemos que ambas formas disciplinares se inscriben en el empeño por dominar la naturaleza, incluso la del propio cuerpo. La Modernidad [1] diseñó las más diversas técnicas para disciplinar y someter al cuerpo, la técnica de ballet surge durante la primera Modernidad [2] y es un resultado directo de una manera de ver el mundo.

Hoy en día aún aplaudimos a la bailarina que es capaz de realizar los 32 *fouetté*s de manera impecable, lo que celebramos es el cuerpo que se somete a la técnica. Y es que como dirá Marx: al capital no le interesa sólo producir mercancías, también le es necesario reproducirse en el interior del sujeto, porque de esta manera los valores del capitalismo se naturalizan. La Modernidad nació estableciendo una lucha contra la naturaleza, al cuerpo se le trató de eliminar todo vestigio animal, así proliferaron las "buenas" conductas sociales. Todos estos discursos están presentes en los cuerpos de danza, por ello cuando el movimiento fluxus optó por otras corporalidades lo hacía en franco desafío a estas técnicas que no son otra cosa que técnicas disciplinares con todas las consecuencias que ello implica.

El coreógrafo francés Jerome Bel, acostumbra decir que reducir el proceso creativo a un salón de clases, a ciertas y determinadas horas de ensayo, a bailarines con una cierta técnica, no es un proceso creativo, sino una receta. Cabe entonces preguntar ¿por qué ninguno de los artistas que participan en la obra de Magdalena Leite realizó una formación tradicional de danza? ¿Ante qué determinismo se rebelan esos cuerpos que en **Experimento X5** apelan al canon dancístico en su lenguaje de movimiento, pero que mientras danzan se escapan a esa misma disciplina?

Hoy en día, en muchos lugares del mundo cada proceso artístico requiere sus particulares condiciones de producción y se aproxima a la técnica desde lugares insólitos, precisamente porque sólo cuestionando aquello que parece "natural" a la danza se puede ejercer la libertad creativa y romper con los determinismos. No es natural pensar que los bailarines o los coreógrafos *deban* ser de determinada manera, como no

1 Entendemos por Modernidad el proceso que inició con la expansión colonial de Europa hacia el resto del mundo y que fue la condición necesaria para el surgimiento del capitalismo como sistema mundial. La Modernidad será una ruptura total con las formas de vida anteriores.

2 Corresponde al periodo histórico en donde se construyen las instituciones del capitalismo y se fortalecen los valores culturales que le darán sustento.



es natural pensar que la danza *debe* estar al servicio de la emoción, la belleza o el divertimento. Todos ellos son valores propios de un sistema de producción. "El ser social determina la conciencia social" nos dice Marx en la introducción a la *Contribución a la crítica de la Economía Política* (1980:4-5). Somos producto de nuestro tiempo, y al mismo tiempo, tenemos la capacidad de transformar al mundo.

Metidos en temas de apreciación de la obra artística, la cosa no va mejor. El sociólogo francés Pierre Bourdieu realizó una serie de investigaciones empíricas y reflexionó a profundidad sobre por qué nos gusta lo que nos gusta, y nuevamente aparecen el gusto y la mirada, la forma de apreciar el arte, como una construcción social y cómo esto favorece discursos de dominación. Apoyados en las tesis de Bourdieu, en el libro *Revelarse vende. El negocio de la contracultura* los autores canadienses Joseph Heath y Andrew Potter nos presentan una serie de ejemplos sobre cómo opera el asunto del gusto y la apreciación de la obra artística en la diferenciación social. Ellos refieren cómo en un momento las faldas tipo escocés estuvieron de moda entre las jovencitas de las clases altas, pero cuando esta moda llegó a la televisión y fue adoptada por jóvenes de las clases populares inmediatamente se convirtieron en signos del mal gusto. Igual pasó con los cuadros de Dalí, cuando en las casas obreras se comenzaron a colgar reproducciones y calendarios con imágenes de los cuadros de este pintor, éste dejó de ser del gusto de las clases altas.

Esta distancia en el gusto genera una serie de ideas altamente cuestionables, pensar que

las clases altas son distinguidas, refinadas, cultas y que las clases pobres siempre tienen el peor gusto, que no saben apreciar el "verdadero" arte, se traduce en la conclusión de que el pueblo nunca está lo suficientemente preparado para gobernar (cf. Heath y Potter:2004). Así vemos que no hay nada inocente ni espontáneo en nuestras personales preferencias o gustos, sino sistemas políticos que se conforman como una segunda naturaleza y que están tan profundamente inscritos en nuestro ser que ni siquiera nos damos cuenta de ello. Por ello mismo la razón crítica es fundamental para hacer presentes estos mecanismos.

Llevadas al terreno de la danza, estas ideas se traducen en cómo se multiplican y validan las estéticas surgidas en los centros hegemónicos de danza (centroeuropeos y norteamericanos). Argumentos como la belleza, la destreza técnica, o el buen gusto compositivo, generalmente asumen que ciertas formas y códigos son algo así como la naturaleza que define lo que es la danza: cierto tipo de cuerpos, de técnicas, de maneras de pensar la representación, de comportamiento del coreógrafo frente a los bailarines, y un amplio etcétera que nuevamente pone en cuestión que en cada una de nuestras decisiones, en cada uno de nuestros gustos y deseos, por más íntimos que sean, opera todo un sistema político que nos determina.

Esto es precisamente lo que problematiza la pieza **Experimento X5**, que Magdalena Leite presentó en "el Premio". Lo primero que hay que decir es que no se trató de un montaje, sino de un "desmontaje" (esta precisión conceptual es fundamental para comprender las intenciones de la coreógrafa). Un desmontaje escénico es una estrategia metodológica que permite adentrarse en las razones que operan en la construcción de una obra, cuáles son los supuestos estéticos que son el fundamento de la pieza a analizar. Si el montaje es la búsqueda por otorgar coherencia interna a los diversos elementos y lenguajes que forman parte de una obra de arte, el desmontaje por su parte, es una actividad de análisis a través de la cual se busca reconocer los procesos racionales que operan en las decisiones de un autor. Porque nada hay más contrario a la práctica del artista que pensar que una obra es producto exclusivo de su emoción.

Adorno nos dice que el arte es la objetivación racional de la subjetividad del artista, pero que esta operación la realiza a través de otra razón que no es la científica. Esto es, el artista, inmerso en el proceso creativo, está tomando todo el tiempo decisiones sobre la pertinencia de incorporar ciertos elementos. En su célebre libro *La historia del arte*, el crítico de arte norteamericano E. H. Gombrich refiere que un artista, frente a la obra, no está pensando en la belleza, sino en qué es lo pertinente para la obra, y ejemplifica lo que dice con los bocetos que realizó Rafael para su cuadro *La Virgen en el prado* (1505-1506), en estos bocetos vemos como el pintor del renacimiento italiano estudió a fondo la distribución de la virgen, el ángel y el niño Jesús, hasta lograr ese tono de placidez que respira el cuadro (2006:31). Es decir, el proceso artístico es profundamente racional, de hecho, en un salón de clases, cuando un bailarín cruza el espacio con una secuencia, está pensando todo el tiempo, está decidien-



do. Porque nada es más contrario al arte que suponerlo un ámbito de pura subjetividad o que el arte sólo es para emocionar: el arte es otra vía para pensar el mundo.

Aquí es donde la discusión sobre la libertad creativa tiene relevancia, porque el artista, si no ejerce un pensamiento crítico, está determinado, como vimos más arriba, por toda una serie de elementos que lo llevan a optar por ciertas vías y no por otras durante su proceso creativo. Esto es precisamente lo que cuestiona la obra de Magdalena Leite, revela los sistemas de producción del campo de la danza mexicana, que conforman la naturaleza de las obras que se hacen. Un campo en donde participan las escuelas que educan a esos artistas, los mecanismos de producción de la danza, los circuitos por donde se distribuye socialmente la danza, las expectativas del público y las políticas públicas, además de las presiones que ejerce el entorno internacional, entre otras fuerzas que tensionan el campo y efectúan sobre el mismo sus determinaciones, marcando el *cómo* se hace, para *quién* se hace y *por qué* se hace. Sobre esto trata gran parte de la investigación realizada por Bourdieu, y en México caminan en el mismo sentido los estudios de García Canclini y Ana Rosas Mantecón. Cuando un coreógrafo decide usar ciertos elementos en su obra, no lo hace de manera espontánea, incluso si tales elecciones aparecen súbitamente, ahí están operando inconscientemente una serie de valores culturales, políticos, sociales, económicos, históricos y personales. Ninguna elección es ingenua o ahistórica.

En **Experimento X5**, Magdalena Leite hace uso del sentido del humor, al afirmar que como resultado de sus investigaciones ha encontrado la fórmula del éxito. Esta manera de abordar el problema se sitúa en lo que Bolívar Echeverría llamará el *ethos* barroco, la forma en que nuestras culturas asumen la Modernidad. Si el *ethos* moderno le exige al sujeto ejercer su libertad en términos de toma de decisiones en un mundo polar (lo elegido es verdadero, lo otro es lo desechable, lo falso) el *ethos* barroco –nos dice el filósofo– elije el tercero excluido, una aparente sinrazón lógica (2011:173-179). Leite se sale de todo dualismo, no descalifica a nadie ni se coloca ella como poseedora de una verdad, sino opta por ese tercero excluido, es decir, realiza una obra de acuerdo con el canon estético que critica, operando así el humor como la posibilidad de hacer entrar en diálogo crítico esos dos opuestos, y de esta manera abre una fisura en el discurso que permite ver algo mucho más importante: cómo el modo de producción capitalista permea y determina la producción artística.

Magdalena analiza la forma en que las obras ganadoras de los últimos cinco Premios fueron estructuradas, y en todas ellas la misma lógica compositiva aparece, pero también ideas similares de lo corporal que se relacionan directamente con los caros valores de la Modernidad. **Experimento X5** no apunta a los coreógrafos ganadores, aunque los mencione, sino que va más allá, apunta a un sistema de producción de la danza que no sólo opera en México. Ya Mårten Spångberg señalaba que ciertas prácticas artísticas se corresponden con lógicas fordistas, es decir, con la producción en serie. Mucho antes, Walter Benjamin señaló esto en su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: lógicas en donde la obra de arte pierde su carácter de única y que terminan por domesticar al arte mismo. Porque como dijera Adorno "de los peligros del arte moderno, el peor es el de la falta de peligro" (*Opus cit*: 45).

Si el artista no ejerce su razón crítica en su proceso creativo, inconscientemente se deja determinar por los

mecanismos políticos e ideológicos del sistema, y por lo tanto abandona toda posibilidad de ejercer su libertad. Lo que criticó la obra de Leite es aquello que ya señalaba otro pensador, Althusser, al decir que "lo que está en juego en todo proceso ideológico de interpelación es la reproducción de las relaciones de producción, en el sentido de que estas relaciones tienen que estar alojadas en la conciencia de los individuos, en sus actitudes diarias" (Durán:2013:40-41). Sólo así se pueden explicar las actitudes autoritarias de ciertos maestros que confinan al silencio a sus alumnos, o de aquellos que le restan valor a toda experimentación de jóvenes coreógrafos que apunten a desinstalar ciertas inercias conservadoras presentes en la danza mexicana. Porque "en el arte también trabaja el deseo de construir un mundo mejor". (Adorno: *Opus cit*: 20). Como dijera recientemente una funcionaria cultural: "El problema con los artistas en México es que todo se reduce a sus problemas con el FONCA". Para estos artistas, el mundo, el sujeto contemporáneo y sus circunstancias no existen, son irrelevantes, con lo cual de hecho traicionan toda una rica y fecunda tradición artística que puso a México entre los grandes productores de arte. Ahí está la generación de la ruptura que fue capaz, desde la cultura y el arte, de movilizar a la sociedad mexicana, y que coadyuvó con uno de los cismas más relevantes del país en los tiempos recientes, el México del 68.

Más de uno se indignó con el trabajo que presentó Magdalena Leite, pero esas mismas conciencias guardan silencio ante un "Premio" que se caracterizó por la misoginia, por los atentados a la dignidad de la mujer. Esas posturas no son de ninguna manera inocentes, también forman parte de las determinaciones históricas en las que nos encontramos inmersos. Pero sólo la capacidad crítica y la libre elección de los artistas por fuera de los determinismos históricos pueden salvar estos escollos y proponer nuevos escenarios para la danza mexicana. Magdalena Leite y todo el equipo de artistas que participó en **EXPERIMENTO X5** colocaron una importante reflexión sobre los modos de producción imperantes en el campo de la danza en México, que aseguran el reconocimiento de un campo, en detrimento de la razón crítica y de posibles futuros. ▮

Fuentes:

Adorno, Th. W. (2004). *Teoría estética.* Ediciones Akal, S.A. Madrid.

Durán Medraño, J. M. (2013). *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases.* Trama Editorial y Fundación Arte y Derecho. Edición Digital. Madrid.

Echeverría, B. (2011). *La modernidad de lo barroco.* Ediciones Era y UNAM. México.

González, J. (2000). *Ética y libertad.* UNAM-FCE. México.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI. México.

Marx, C. (1980). *Contribución a la crítica de la Economía Política.* Siglo XXI. México.

Gombrich, E.H. *The Story of Art.* Phaidon. Pocket Edition. Nueva York.

Experimento X5, fotógrafo Emmanuel Adamez. Función del 19 de junio 2014.



CENTRO CULTURAL "LOS TALLERES" A.C.

CONVOCATORIA

PRIMER FORO RAICES PROFUNDAS DE LA DANZA

El Centro Cultural "Los Talleres" A.C. y el Japanese Experimental Collective Mihime-Kitchen, en colaboración con la Fundación Japón en México, la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural de España en México y la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli,

CONVOCAN

a estudiantes, investigadores, docentes, intérpretes de Artes Escénicas; programadores, profesionales de la comunicación y del periodismo cultural, público interesado,

a participar en el

PRIMER FORO "RAÍCES PROFUNDAS DE LA DANZA"

Análisis, crítica y muestra de danza contemporánea y Butoh

Primer Foro Internacional dedicado a la crítica e investigación del proceso creativo en danza contemporánea, con especial énfasis en el análisis de las aportaciones e influencias del Butoh a este género y su repercusión en Latinoamérica, particularmente en México. Un espacio de intercambio de experiencias y saberes en un encuentro académico y creativo que contribuya a fortalecer el desarrollo de la danza contemporánea en las áreas de producción, investigación y crítica.

Fechas: del 6 al 11 de Octubre, 2014
Horario: 8:00 a.m. a 8:00 p.m. (con un receso para comer)
Duración: 50 horas. Se otorgará constancia de participación*

El programa de actividades incluye ponencias, talleres de creación con artistas nacionales e internacionales, muestras coreográficas, muestra videográfica, debates y mesas de análisis.

Ponentes participantes:

Gustavo Emilio Rosales (Periodista, investigador y crítico. Director de la revista de periodismo especializado y crítica de danza DCO: Danza, Cultura del Cuerpo. Es miembro permanente del jurado de críticos del Mónaco Dance Forum).

Margarita Tortajada (Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana. Investigadora del Cenidi Danza "José Limón", es autora de textos que reflexionan sobre la teoría de la danza y de análisis históricos de la danza mexicana).

William Marotti (Profesor asociado en el Departamento de Historia de la Universidad de California, en Los Angeles, especializándose en la historia moderna japonesa. Ha publicado textos en torno a la política, la cultura y el arte performático japonés, como el butoh).

Naomi Inata (Académica y crítica de danza. Su trabajo abarca desde el ballet clásico hasta la danza contemporánea japonesa. Autora de "Tatsumi Hijikata- The Extreme Body" (2008), biografía crítica de Tatsumi Hijikata, fundador del Butoh).

Tatsuro Ishii (Crítico de danza y profesor en la Universidad de Keio en Tokio. Escribe crítica para diferentes publicaciones de Japón y Estados Unidos. Autor de diferentes libros sobre danza y arte, ha sido también director del Festival Butoh en Seúl, Corea).

Javier Contreras (Poeta, cineasta, fotógrafo y coreógrafo. Profesor y director del Centro de Investigación Coreográfica, del INBA. Autor del libro Tárgum en una botella -Cartas desde la danza-).

Moderadores:

Héctor Garay (Académico y promotor cultural. Director y fundador de VITARS. Fomento Cultural. Fué Coordinador Nacional de Danza del INBA. Ha participado como asesor, colaborador y gestor en diferentes asociaciones,compañías y proyectos de danza).

Katsura Kan (Intérprete, coreógrafo y maestro de danza butoh. Discípulo de Tatsumi Hijikata, es considerado Maestro entre los artistas de Butoh de la primera generación. Entre sus obras más importantes "Bhagavad Gita", "La Mort D'Empedocle", "Fish Curious").

* * *

PRIMER FORO "RAÍCES PROFUNDAS DE LA DANZA"
Análisis, crítica y muestra de danza contemporánea y Butoh

Requisitos y formatos de inscripción disponibles en:

https://www.facebook.com/raicesprofundasdeladanza
y en las instalaciones del Centro Cultural "Los Talleres" A.C.
Francisco Sosa # 29, Coyoacán. México, D.F. C.P. 04000
Informes: (52-55) 5658.7288
Contacto:
foro.raicesprofundas@gmail.com
http://fororaicesprofundas.blogspot.mx/
(*) Solo cubriendo el 100 % de asistencia



Centro Cultural "Los Talleres" A.C. y el Japanese Experimental Collective Mihime-Kitchen, en colaboración con la Fundación Japón en México, la Secretaria de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, la Coordinación Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural de España en México y la Escuela de Danza Contemporánea del Centro Cultural Ollin Yoliztli,

CONVOCAN

a estudiantes, investigadores, docentes, intérpretes de Artes Escénicas; programadores, profesionales de la comunicación y del periodismo cultural, público interesado, a participar en el **PRIMER FORO "RAÍCES PROFUNDAS DE LA DANZA"**

Análisis, crítica y muestra de danza contemporánea y Butoh

Primer Foro Internacional dedicado a la crítica e investigación del proceso creativo en danza contemporánea, con especial énfasis en el análisis de las aportaciones e influencias del Butoh a este género y su repercusión en Latinoamérica, particularmente en México. Un espacio de intercambio de experiencias y saberes en un encuentro académico y creativo que contribuya a fortalecer el desarrollo de la danza contemporánea en las áreas de producción, investigación y crítica.

Fechas: del 6 al 11 de Octubre, 2014

Horario: 8:00 a.m. a 8:00 p.m. (con un receso para comer)Duración: 50 horas. Se otorgará constancia de participación*

El programa de actividades incluye ponencias, talleres de creación con artistas nacionales e internacionales, muestras coreográficas, muestra videográfica, debates y mesas de análisis.

Ponentes participantes:

- **Gustavo Emilio Rosales** (Periodista, investigador y crítico. Director de la revista de periodismo especializado y crítica de danza DCO: Danza, Cultura del Cuerpo. Es miembro permanente del jurado de críticos del *Mónaco Dance Forum*)
- **Margarita Tortajada** (Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Autónoma Metropolitana. Investigadora del Cenidi Danza "José Limón", es autora de textos que reflexionan sobre la teoría de la danza y de análisis históricos de la danza mexicana)
- **William Marotti** (profesor asociado en el Departamento de Historia de la Universidad de California, en Los Angeles, especializándose en la historia moderna japonesa. Ha publicado textos en torno a la política, la cultura y el arte performático japonés, como el butoh**Naomi Inata** (Académica y crítica de danza. Su trabajo abarca desde el ballet clásico hasta la danza contemporánea japonesa. Autora de "Tatsumi Hijikata- The Extreme Body" (2008), biografía crítica de Tatsumi Hijikata, fundador del Butoh.)
- **Tatsuro Ishii** (crítico de danza y profesor en la Universidad de Keio en Tokio. Escribe crítica para diferentes publicaciones de Japón y Estados Unidos. Autor de diferentes libros sobre danza y arte, ha sido también director del Festival Butoh en Seúl, Corea.
- **Javier Contreras** (poeta, cineasta, fotógrafo y coreógrafo. Profesor y director del Centro de Investigación Coreográfica, del INBA. Autor del libro *Tárgum en una botella -Cartas desde la danza-*.)

Moderadores:

- **Héctor Garay** (académico y promotor cultural. Director y fundador de *VITARS. Fomento Cultural*. Fué Coordinador Nacional de Danza del INBA. Ha participado como asesor, colaborador y gestor en diferentes asociaciones,compañías y proyectos de danza).
- **Katsura Kan** (intérprete, coreógrafo y maestro de danza butoh. Discípulo de Tatsumi Hijikata, es considerado *Maestro* entre los artistas de Butoh de la primera generación. Entre sus obras más importantes "Bhagavad Gita", "La Mort D'Empedocle", "Fish Curious")

* * *

PRIMER FORO "RAÍCES PROFUNDAS DE LA DANZA"
Análisis, crítica y muestra de danza contemporánea y Butoh
Fechas: del 6 al 11 de Octubre, 2014

Horario: 8:00 a.m. a 8:00 p.m. (con un receso para comer)Duración: 50 horas. Se otorgará constancia de participación*

Informes e inscripciones:

Requisitos y formatos de inscripción disponibles en:

https://www.facebook.com/raicesprofundasdeladanza

y en las instalaciones del **Centro Cultural "Los Talleres" A.C.**

Francisco Sosa # 29, Coyoacán.
México, D.F. C.P. 04000
Informes: (52-55) 5658.7288

Contacto:

foro.raicesprofundas@gmail.com

http://fororaicesprofundas.blogspot.mx/

(*) Solo cubriendo el 100 % de asistencia

El Flamenco Y SU CONTEXTO EN MÉXICO



POR **LOURDES LECONA**

SEGUNDA DE DOS PARTES

LOUDES LECONA BAILANDO "POR ALEGRÍAS"

Actualmente es de celebrar que algunos artistas y escuelas como Akais Chindos, Susana Gómez, el Centro Cultural Flamenco México y Hojas de Té, entre otros, estén fomentando, aún con los desafíos que esto implica, que maestros como Antonio El Pipa, Rocío Molina o "El Grilo", La Truco Flamenco y Mariana Collado, entre otros, sigan nutriendo el camino para la formación y representación escénica en México.

FORMAS DE CREACIÓN Y REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

Es así que no obstante su lucha por permanecer fiel a sus formas y cánones convencionales que le dieron origen, el orgullo étnico y su carácter socializador, el flamenco ha logrado en estos dos últimos siglos transformar su manifestación de práctica popular a una forma de representación escénica y creativa a nivel individual, por lo cual ha tenido que modificar sus escenarios culturales. Esto le ha permitido al flamenco ganarse a través del tiempo un cierto reconocimiento oficial, ya que actualmente puede ser considerado como forma de arte.

Otro elemento que generó formas y modos de aprendizaje y representación fueron los tablaos surgidos en México. Muchos de estos ya desaparecidos, lamentablemente. En su momento tuvieron una función sociocultural importante, ya que rememoraban aquellos cafés cantantes iniciados en España, en los cuales se desarrolló una tradición para conjuntar a figuras profesionales de cante, guitarra y baile de ambos países, los cuales trataban de recrear o mantener viva una atmósfera *ad hoc* para la representación del flamenco, con recursos inspiradores también de las cuevas del Sacromonte, en Granada. En este sentido, se trataba de recrear aquellos escenarios tradicionales, con paredes tapizadas de vasijas de cobre, recuerdos, fotografías de familia, artistas y en donde se incluía también alguna imagen taurina.

Estos tablaos ofrecieron campos para la profesionalización de muchos artistas mexicanos, por lo que se convirtieron en plataforma para la convivencia y aprendizaje con artistas reconocidos, que venían de diferentes partes de España. De esta forma se fueron desarrollando públicos para el flamenco y referentes para el turismo. Además de presentar un espectáculo de flamenco, se contaba también con espectáculos que incluían danzas folklóricas como jotas aragonesas, o bailes estilizados como la escuela bolera y clásico español, además de los tradicionales ritmos de "ida y vuelta", como guajiras, colombianas y milongas, así como la rumba, género aflamencado de la música cubana. La rumba se fue convirtiendo en parte del repertorio obligado en el flamenco desde inicios del siglo pasado. En realidad en los bailes y música de ida y vuelta se encuentra la influencia que tuvo el folklore hispanoamericano en España.

Es así como a mediados del siglo pasado, los tablaos se convirtieron en un referente importante y de enorme tradición, entre los que se destaca "Gitanerías", que inició en los años cuarenta, y el cual se posicionó como el tablao por excelencia para albergar a los artistas que venían de España y artistas mexicanos, a partir de lo cual fue conformando una comunidad significativa. Desafortunadamente, después de más de 60 años de mantener una tradición viva del flamenco, con públicos asiduos y artistas reconocidos de ambos países, Gitanerías dio un giro para abrirse como restaurante, en donde se programaron otras expresiones artísticas, con lo cual dejó de funcionar como tablao.

"El mesón Triana", aunque se desconoce la fecha exacta de su inauguración, fue capitaneado por el Kiki de Utrera, un cantaor de origen Sevillano, nacido en Isla Mayor, quien después de varias giras por Londres, Tokio y México, decidió radicar en este último país, en el que para el disfrute de todos nosotros, también se convirtió en un lugar de tradición para el flamenco, sobre todo en la segunda mitad de siglo pasado. Lamentablemente, murió el Kiki en México en 1998, a partir de lo cual también cambió el perfil del lugar, con lo que se desdibujó la posibilidad de seguir albergando a artistas de España y México y la atención a los públicos asiduos al flamenco.

Se destacan otros tablaos como el tradicional "Corral de la Morería", el "Duende", y "Parranderías", entre otros, los cuales tuvieron la misma suerte. Recientemente, la "Cueva Rociera", lugar en el que se daban cita, hasta hace un mes, jóvenes de España y México, anunció su cierre, por lo que sólo quedan algunos restaurantes que siguen incluyendo una programación de flamenco para gusto de los comensales y turistas, lo cual no logra en



AMAYAS, POR KARIME

justa dimensión la revitalización que el flamenco requiere para su difusión, además de significar el cierre de muchas fuentes de trabajo para los artistas.

Me parece oportuno incluir en este mapa otros elementos que han contribuido en el desarrollo escénico del flamenco en México, y es la participación de las instituciones en la promoción y difusión del trabajo de artistas que actualmente cuentan con dos o tres décadas de experiencia como Patricia Linares, Antonia La Morris y Maria Elena Anaya, así como Caña y Candela Pura, compañía de música y danza flamenca, primera compañía estable, fundada hace 25 años. En los últimos 10 años se han ido conformando a su vez un sinnúmero de grupos y compañías artísticas.

En este sentido, cabe mencionar al Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la Coordinación Nacional de Danza, desde donde se promueven las temporadas anuales de flamenco desde hace más de 25 años. Esto propició que durante el mes de octubre, se contara año con año, con una propuesta escénica por parte de grupos, coreógrafos e intérpretes de esta disciplina artística. Estas temporadas generaron públicos asiduos para el flamenco. Actualmente, la Coordinación Nacional de Danza, ha ofrecido que en febrero de 2015 se realizará un encuentro significativo para el flamenco en el Centro Cultural del Bosque.

La UNAM, a través de la Dirección de Danza y antes Jefatura de Danza como organismo dependiente de la Coordinación de Difusión Cultural, inició también desde los años noventa la programación de temporadas de flamenco en la Sala Miguel Covarrubias del CCB y el Chopo. Algunas de estas tituladas como “Sol y Sombra”, “Entre el olivo y la fragua”, “Fuego Flamenco” y “Tablao Covarrubias”. Actualmente, la Dirección de Danza de la UNAM está organizando para el mes de noviembre el Segundo Festival de Flamenco, en el que se contará con un encuentro de escuelas y programación artística a nivel nacional, así como un proyecto académico con mesas de trabajo y conferencias, además de un laboratorio de creación escénica.

El Centro Nacional de las Artes, dependiente del CONACULTA, también abrió espacios al flamenco y se ha mantenido con una temporada anual desde hace más de 10 años. Desde la Secretaría de Cultura y el Sistema de Teatros, se iniciaron temporadas de flamenco del 2009 al 2012, la primera se realizó en el Teatro Rodolfo Usigli y más tarde en el Teatro Sergio Magaña y Teatro Blanquito. En 2011 se realizó un Encuentro Internacional de Flamenco, denominado “Jonduras sin Fronteras”, que se realizó en el Teatro de la Ciudad Esperanza Iris y en el que participaron dos compañías y un coreógrafo: Mercedes, Karime Amaya y compañía. En este encuentro se contó con la participación de Paco Mora (España), destacado bailaor y coreógrafo, y quien representó el majestuoso papel de Herodes en la película *Salomé* de Carlos Saura y Manuel Reyes (España). Cabe destacar la labor realizada por Paco Mora, ya que realizó la producción de un espectáculo con artistas mexicanos. Durante un mes seleccionó y trabajó con este equipo de artistas para mostrar un trabajo en donde se destacó el compromiso y cariño que el maestro tiene por México. Un trabajo de excelente factura escénica, y se espera que en noviembre de este año tenga la oportunidad de sumarse al segundo festival que realizará la UNAM, en donde también se espera contar con Mariana Collado (España) y Karen Lugo, artista mexicana que radica en España.

En el caso de la difusión institucional, habría que agregar la programación que realiza el Festival Internacional Cervantino, el Festival de México y otros festivales que se realizan en el interior de la república. Una iniciativa por demás valiosa para la difusión del flamenco es la que realizan algunos artistas autónomos, a partir de la generación de nuevos espacios de representación escénica y bajo la modalidad de una gestión independiente y autosustentable. De esta forma, algunas escuelas han abierto espacios que funcionan como foros, entre los que se destacan: Los Talleres de Coyoacán y las escuelas de Mercedes Amaya "La Winy", Hojas de Té y Tauro Flamenco, entre otros, y la labor que realiza Interflamenca, de Ricardo Rubio.

No quisiera dejar de lado el trabajo que se realiza desde diferentes puntos de nuestro país, en donde contamos en los estados de la república con un sinnúmero de propuestas de formación a través de escuelas fundadas desde hace varias décadas. Entre ellas, quisiera destacar el trabajo que realiza Pilar Villasante y Georgina Cota, quien desde hace más de 20 años capitanea la escuela Zambra Flamenco, y Las Cabales, escuela con más de cinco décadas fundada por Lila Barzee, quien falleció hace algunos años y que actualmente es dirigida por su sobrina Hilda Prats en la ciudad de Guadalajara. En Monterrey se realiza el Festival de Arte Flamenco, que tiene más de 14 ediciones. Es coordinado por Miguel Fuentes, con el apoyo de CONARTE, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, al cual se invita a reconocidos artistas de España y México. Se trata de un encuentro sin precedentes, ya que fomenta la difusión del flamenco a nivel internacional.

En San Miguel de Allende se encuentra la escuela fundada por Patricia Linares, una de las bailarinas más reconocidas en la ciudad de México,


MADRID, COLECCIÓN PARTICULR, "GITANA" - 1912

quien fundó el Instituto de Flamencología. Centro Proart, dirigido por Adriana Covarrubias, ofrece una formación integral, en donde se dan clases de escuela bolera, danza estilizada y flamenco, además de una filosofía de trabajo en equipo que enaltece los valores de respeto y pluralidad. Proart también promueve cada dos años el proyecto Ibérica de Danza, en donde se invita a artistas de España y otros países para impartir clases de gran nivel académico, además de presentaciones artísticas.

En Jalapa, recientemente se ha abierto un espacio que se llama Artífice, colaboración de Espacio Vacío, Érika Suárez y Pulso compañía danza. En este espacio convergen 3 compañías enfocadas al trabajo escénico y formación vocacional y formal. Un caso especial también es la labor que realizan Clemina Zugasti y Leopoldo Falcón para mantener viva la tradición de la zarzuela en México. Debido al formato de este tipo de espectáculos, que incluye orquesta, coros, además del elenco teatral y dancístico, no es fácil hacerlo de forma independiente. En cierta forma ha sido difundido por el Cenart con temporadas anuales, sin embargo esto ha tendido a desdibujarse, por lo cual se debería robustecer el apoyo institucional para que este género no se extinga en México.

Me parece importante comentar que recientemente se dio un fenómeno sin precedentes para conjuntar a la comunidad de flamenco en México a nivel nacional e internacional. Con el fallecimiento del maestro Paco de Lucía, la conmoción en nuestro país generó por parte de la comunidad de flamenco en México el deseo de realizar un homenaje a uno de sus íconos. Por lo cual, se hizo por primera vez en su historia un ejercicio colectivo a través de las redes sociales a nivel nacional, a lo que se sumaron artistas destacados de España y otras partes del mundo, como Moscú y Australia, quienes enviaron un video como muestra de unión fraternal. Este sentido homenaje se realizó en marzo de este año, junto con otros estados que realizaron también un homenaje unos días antes y enviaron videos que se proyectaron también.

En este sentido, por la memoria de un artista universal, el talento de la comunidad de flamenco en México y de otros países se unió en un hecho histórico para rendirle tributo al maestro Paco de Lucía (1974-2014). Dejando a un lado diferencias estéticas y colaborando de manera honesta y sin ninguna intención de recibir alguna retribución económica, más de 150 artistas se sumaron a este esfuerzo, para conformar el homenaje el pasado 30 de marzo en el Parque México, en donde se contó también con artistas que viajaron desde San Miguel de Allende, Querétaro y Guadalajara para sumarse a esta función de homenaje. A nivel nacional se sumaron San Luis Potosí y Tlaxcala. A nivel internacional Juan de Anyélica, Rubem Dantas, El Grillo, Paco Mora, Eduardo Rebollar, Niño de Pura y Paco Cortés, de España, con el apoyo de Emilia Gálvez desde Guadalajara y Ana Pruneda desde Rusia. Este evento fortaleció de manera significativa el profundo sentido de identidad existente a nivel nacional e internacional de la comunidad de flamenco. Un gran proyecto comunitario que esperemos pueda volver a repetirse.

Se destaca realmente la enorme labor que se realiza en todos y cada uno de los estados de la república en donde hay una comunidad de flamenco, integrada por artistas dedicados a promover y difundir el cante, la guitarra y el baile, así como un sinnúmero de escuelas que promueven la formación del flamenco.

Es importante hacer patente el apoyo generado por las instituciones culturales en la ciudad de México. Comento que aún persisten en otras instituciones criterios estrechos, ya que siguen visualizando el flamenco desde el sentido peyorativo de baja cultura, sin reconocer o valorar la dimensión de profesionalización que el flamenco ha conquistado desde el siglo pasado. Se hace pertinente para responder al trabajo realizado por la comunidad flamenco contar con políticas públicas incluyentes.

Habría que recordar que desde hace muchos años y través de las diversas convenciones de la unesco, se ha hecho un especial énfasis con los países miembros, entre los cuales se encuentra México, para promover el valor de la diversidad cultural y la generación de estrategias con fines de respeto e inclusión, los cuales deben propiciar que se puedan estrechar lazos de unión entre las diferentes comunidades, así como vínculos significativos con otras culturas del mundo.

Para concluir, sólo comentar que desde el tiempo de los cafés cantantes y su forma profesionalizada con fines de remuneración económica, su paulatina separación desde su lugar de origen y los avances tecnológicos que van desde la radio, la discografía, la televisión, el cine, así como foros de expresión como los teatros, y por supuesto en la actualidad los beneficios de la red y el mundo cibernético, han ofrecido al flamenco no sólo una difusión que le ha permitido acercarse a muchos países del mundo, en donde se ha asimilado y fusionado con culturas receptoras, sino que también ha logrado mantener su vigencia, independientemente del debate que se genera entre la dimensión tradicionalista o las tendencias de evolución y desarrollo.

En este sentido, se puede situar al flamenco en ese camino de exploración o experimentación permanente, en donde muchos artistas han recibido la influencia de modas y modos

de hacer flamenco que provienen de España. De tal manera que desde Antonia Mercé "La Argentinita" y Vicente Escudero con creaciones coreográficas estilizadas, pasando por la escuela bolera, el trabajo de Távora con la "Cuadra de Sevilla", Gades y Saura con la inserción del flamenco a través de formato de cine, la forma visionaria de integrar otros elementos como la danza teatro al flamenco (como lo hizo Mario Maya después de su viaje a Nueva York) el flamenco en México ha sido influido por el propio desarrollo que le han conferido los grandes artistas de España.

Gracias a estos y muchos otros aspectos que serían tema de estudio aparte el flamenco ha ganado un lugar dentro de la institucionalidad, dejando el estigma peyorativo de "folclorismo", de show comercial, o el aura de "exotismo" para gozo turístico.

Todavía queda mucho por hacer, pero vale decir que el flamenco en México ha logrado construir enormes y fraternos lazos de unión entre artistas de España y México, para hacer del flamenco un lenguaje universal, alejado de posiciones etnocéntricas, nacionalistas. Se destaca el valor de la interculturalidad y la diversidad cultural como forma de respeto y amistad entre culturas.

Estos son algunos de los elementos expuestos en mi conferencia titulada "El flamenco y su contexto en México". Cabe comentar que, al margen de todo apoyo institucional, actualmente me encuentro realizando una memoria histórica del flamenco en México, en la cual espero poder incluir a muchos actores socioculturales que no fueron incluidos en esta presentación, además de otros elementos que contextualizan el desarrollo del flamenco en México. Esta exposición respondió a mi cercanía con el flamenco desde hace más de cuarenta años como ejecutante, intérprete, coreógrafa, docente, investigadora y directora de diversas compañías de danza flamenca, así como la posición en diferentes trincheras dentro de la administración cultural desde hace más de 25 años. Sin embargo, también quiero comentar que en próximas fechas será editada una publicación en la que se contará con elementos más detallados sobre el flamenco y su contexto en México.

Por lo pronto, espero haber podido ofrecer algunos elementos para establecer algunas coordenadas para contextualizar el desarrollo del flamenco en México, con una exposición breve, pero que puede servir para responder a la pregunta inicial: ¿Qué le imprime valor de identidad al flamenco en México?

Me despido con una cita de Canclini (2002)[1], que puede enriquecer esta respuesta:

> "El carácter de popular no puede ser entendido sólo porque ha sido producido por el pueblo. El sentido y el valor populares se conquistan en las relaciones sociales. Es a partir de su uso y no del origen, la posición y capacidad de suscitar actos o representaciones populares lo que confiere esa identidad".∎



1García Canclini, Néstor (2002) "Políticas para las culturas populares". *Culturas populares en el capitalismo.* Grijalbo. México. pp. 213-226









CAÑA Y CANDELA, COMPAÑÍA DE DANZA FLAMENCA DE LOURDES LECONA, FOTOS ALMA CURIEL

TEMPORADA OTRAS LATITUDES

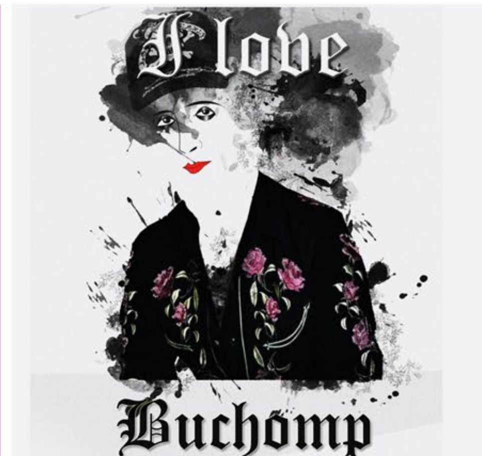
SinLuna Danza Punk

I LOVE BUCHOMP

Dirección: Rosa A. Gómez y Dr. LAOF
Coreografía: Rosa A. Gómez

---

2 y 3 / 20:00 horas
4 / 19:00 horas y 5 / 18:00 horas



Anzar Danza Contemporánea de la Universidad de Guadalajara

Caliche

Dirección: Mónica Castellanos
Coreógrafo: Pablo Serna

---

9 y 10 / 20:00 horas
11 / 19:00 horas y 12 / 18:00 horas



Arte Móvil-Danza Clan

Las cartas de Nora

Dirección: Judith Téllez

---

16 y 17 / 20:00 horas
18 / 19:00 horas y 19 / 18:00 horas



Moving Borders. Arte Escénico sin fronteras

NOSOTROS

Dirección: Jaciel Neri

---

23 y 24 / 20:00 horas
25 / 19:00 horas y 26 / 18:00 horas



Compañía Nacional de Danza Folklórica

Fundadora y directora:
Nieves Paniagua

6, 13, 20 y 27 / 20:00 horas



DANZA INFANTIL

A Poc A Poc

Antes del rojo. Noche de hormigas moras
Coreografía y dirección: Jaime Camarena

11, 12, 18 y 19 / 13:00 horas



Tumàka´t. Danza Contemporánea

El lagarto de humo
Dirección: Vania Durán
Coreógrafo: Leandro Kees

25 y 26 / 13:00 horas



Foco al Aire. Producciones

LOStheULTRAMAR
Dirección: Marcela Sánchez Mota y Octavio Zeivy

4, 18 y 25 / 20:00 horas

Plaza Ángel Salas



PRO
MO



PROCESOS (SOBRE) EXPUESTOS LA MECEDORA CCEMX, FOTOGRAFO RODRIGO VALERO PUERTAS

OCESO ON AMOUR

POR **DANA WYNTER**

Dentro de las artes, la alusión a la palabra *proceso* como concepto es algo que resuena en nosotros. En el caso de la danza, cuando escuchamos *proceso*, podríamos imaginar al coreógrafo y bailarín imbuidos en la creación de su obra, resolviendo movimientos, planeando estrategias, apropiándose de herramientas y tendencias estéticas, para que la forma en que la pieza aparezca en el mundo sea lo más próxima a lo que se desea comunicar. ¿Pero qué más hay ahí? Desde **La Mecedora** –plataforma nómada de muestra, creación y reflexión enfocada en la noción de proceso– abrimos este espacio para pensar e indagar las maneras de construir y articular la creación escénica a partir de esa idea de proceso. No solamente como una herramienta hacia la conclusión o resolución de una obra, sino como un modo de reflexionar en sí la propia práctica escénica. Esbozamos aquí algunas ideas del por qué nos resulta clave esta noción para el desarrollo de las obras, ideas, políticas, estéticas y lenguajes escénicos actuales y transdisciplinarios, desde la especificidad de la práctica escénica y como ésta dialoga con el actual contexto cultural contemporáneo.

En general se asume la noción de proceso como una serie de actividades que llevan a un resultado o un fin determinado. En donde el énfasis está dado en el resultado al que se llegó y no en lo ocurrido durante el proceso mismo y la significancia de éste en términos de desarrollo de ideas, búsquedas, estéticas, recorridos, imaginación, ruptura, problematización, encuentro con el otro. Porque se asume que el resultado al que se llegó es algo así como el "resumen" de ese proceso y no es necesario explicitar o mostrar dicho recorrido. Nos preguntamos[1] por qué el "proceso creativo" sucede en "privado" y cuál es el potencial político, pedagógico y artístico de compartir el material creado y el proceso de crearlo. Ya que nos interesa más –como postura político-estética– exhibir o compartir la búsqueda en sí, que mostrar la "cosa" resuelta, la idea concluida. Situarnos desde esta perspectiva nos permite salirnos de la noción de "resultado" para abrir campos de conocimiento y romper con la necesidad de una definición única: desarticulando la convención se develan otras variables.

La noción de proceso como un espacio político de socialización

Exponer los procesos creativos y búsquedas estéticas implica necesariamente un espacio de encuentro-diferencia con un otro, "una plataforma que genera (auto) conocimiento" (Marielys Burgos, 2014). Mostrar proceso es una invitación a que esta generación de conocimiento no se quede únicamente en la muy individual experiencia del creador, sino que se convierta en un acto social. Nos interesa reflexionar sobre la forma en que esos procesos son "expuestos", "compartidos", "vulnerabilizados" y cuál es el carácter político de esa "socialización" en la medida en que ésta vuelve colectiva la reflexión sobre la propia práctica. En referencia a esto, hay "estéticas" (como la *Estética de lo performativo* de Fischer-Lichte) que consideran como punto esencial de las artes escénicas contemporáneas el vínculo planteado entre exposición-creación-contexto.

Creemos que las búsquedas estéticas y las relaciones políticas se insertan en las tomas de decisión a nivel de creación de la obra: cómo pienso y abordo el cuerpo, el espacio y el tiempo. Es a partir de esto que podemos consolidar una forma crítica de pensar y hacer arte, para que a través de nuestros procesos creativos se establezca un diálogo constructivo, reflexivo y político con el otro. El acto de retroalimentación durante el proceso de creación es parte de una serie de acontecimientos poco visibles dentro de la maquinaria mercantil del arte, y es fundamental para el desarrollo tanto de la obra como del discurso sobre ella. El dar importancia a la socialización del proceso le transfiere una carga política en el sentido de que el cuerpo colectivo genera ideas en conjunto y articula una reflexión a partir del contexto de creación de la obra. Nos preguntamos cómo generar espacios transparentes e inclusivos de diálogo e intercambio crítico de ideas y conocimiento en un mundo hiper materialista e hiper consumista como el actual. Y es aquí donde nos enfrentamos a la dicotomía de toda creación escénica, por un lado, como un resultado final, producto-producción, y por otro, como investigación-proceso, ambos aspectos se interrelacionan y diferencian.

1 Agradecemos las reflexiones aportadas en este sentido por Marielys Burgos para pensar el potencial político y socialización de "mostrar" los procesos creativos.

PROCESOS (S) EXPUESTOS, LA MECEDORA, LABTRECE, FOTOGRAFÍA RODRIGO VALERO PUERTAS


5 pies
TRABAJO 2
zócalo
Janet
1 pierna

Qué énfasis le damos a un aspecto u otro de la creación escénica y qué significa en términos de estéticas y creación es una cuestión a pensar. En la medida en que entendemos los "objetos culturales" como no mercantilizables pero constituyendo a su vez (y esta es la paradoja) parte importante del sistema económico contemporáneo; no es lo mismo pensar en la obra sólo como producto (para ser "consumido" y "valorado" dentro de determinado sistema de legitimación) que como recorrido estético compartido y expuesto a un otro. Porque proceso implica también asumir de forma explícita lo colectivo en términos de tradiciones estéticas compartidas y no sólo como un "producto" "individual" y "único", "expuesto" a los demás de una única manera.

Surge otra contradicción: el proceso se concibe como parte integral del trabajo de investigación de un trabajo-producto beneficiario de un salario, sin embargo muy raras veces se incluye en los honorarios del artista este tiempo de proceso, de investigación y de desarrollo de la obra. Pensar estas problemáticas nos plantea cuestionamientos sobre el trabajo creativo, su valoración, sus formas y su carácter político. La praxis coreográfica se vuelve un experimento multifacético de observación, reflexión y acción. Se propone resolver, a través de la colaboración y socialización del proceso, el problema político de "estar con" los demás. Permitir el tiempo del proceso también es apostar al poder transformativo del arte y es creer, junto con Jacques Rancière y su *Espectador emancipado,* en la autonomía del pensamiento del espectador.

El proceso creativo como práctica

Desde nuestra experiencia, situarnos desde el proceso es una manera de poner en evidencia las reflexiones que surgen en la práctica. Mostrar este estado frágil, íntimo, fragmentado y aparentemente caótico de la práctica artística permite pensar la creación como un momento fundamental en toda actividad humana: el encuentro con lo desconocido, la confusión, el sentir, el intento, el análisis y la reflexión, la posibilidad de aprender, el error, la repetición, lo no interesante, lo cuestionable, la imposibilidad, el desfase entre la idea y su posible encarnación. No pensamos el proceso como un punto intermedio entre una idea inicial y el producto final u obra, sino el lugar central donde se desarrolla la práctica, y ésta no se predetermina por la selección de una idea fija, es un estado de movimiento continuo, donde la dirección la va dando el *hacer* mismo. Cada proyecto requiere de un procedimiento singular donde haya espacio para lo no esperado, lo no predecible, eso a lo que no podíamos llegar de forma directa y que se manifiesta sólo si aceptamos el riesgo del no control y de hacer una verdadera investigación.

El proceso y su hacerlo más consciente, enseñarlo, hablarlo, pone al individuo en directa relación con el aquí y el ahora, con el tomar decisiones, una después de la otra, con la articulación del pensamiento. El proceso se construye en relación con lo que está sucediendo –con la experiencia– y es el intento de no agarrarse de memorias, modelos, paradigmas, expectativas, sino confrontarse con todo esto, usarlo y deshacerlo.

Desde el lugar donde nos situamos queremos invitar al otro a la reflexión colectiva para repensar los formatos establecidos y no consumir arte o cultura de modo predigerido únicamente. De alguna manera la mercantilización del arte como producto formatea los tiempos de producción y de consumo de las obras, y eso a veces impide la posibilidad de un proceso no lineal que permita el pensamiento como un emergente y no una primicia de la acción.

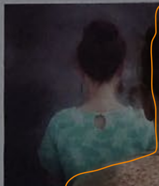
Invirtiendo la lógica de producción, podríamos decir que es en lo procesual que la práctica deviene obra como resultado y no como objetivo, y en una estética específica como consecuencia de su investigación, y no como tendencia.∎





PROCESOS (S) EXPUESTOS, LA MECEDORA, LABTRECE, FOTOGRAFIA RODRIGO VALERO PUERTAS







PROCESOS (S)EXPUESTOS, LA MECEDORA, LABTRECE, FOTOGRAFIA RODRIGO VALERO PUERTAS

PRIMERA PARTE: LA TRADICIÓN INDEPENDIENTE DE LA DANZA ESPAÑOLA TAPATÍA

DANZA AL MARGEN: MANIFESTACIONES FUERA DEL REFLECTOR

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

FOTOGRAFÍAS: ESTUDIO DE DANZA PILAR VILLASANTE. FOTOGRÁFIA 2DIGITAL

Si bien la danza contemporánea, el ballet clásico y la danza folclórica (en ese orden) son los géneros que cuentan mayores logros en cuanto a la profesionalización, proyección y apoyos institucionales, no son más que una mínima parte de las expresiones dancísticas que coexisten en la Perla de Occidente. Cada una de ellas tiene una función y un modo de operar propios. Son mundos fascinantes, así que ya iré presentando diversos géneros y a algunos de sus exponentes. En esta primera entrega ofrezco un panorama sumamente general de la danza española en Guadalajara, guiada y aderezada por la experiencia de la maestra Pilar Villasante.

UNA TRADICIÓN DE ACADEMIAS

¿Sabía usted que la danza española es toda una tradición en Guadalajara? Posiblemente no, puesto que esta tradición es resultado del trabajo de las academias particulares, realizado durante décadas al margen de las instituciones culturales y por lo tanto, aparentemente en silencio. Basta con asomarse una tarde por alguna de las academias para notar que el bullicio define mejor que el silencio a esta práctica.

Lila Barzee[1] y Chiquina Jacobo Palafox[2] representan las dos líneas genealógicas más antiguas de la danza española en Guadalajara. Más tarde, Pilar Villasante abre una tercera ruta: ella es tapatía pero se forma directamente en España, en la afamada escuela madrileña Amor de Dios. En el estudio que lleva su nombre, fundado en la Perla Tapatía en1988, por vez primera se distingue entre folclórico español (danzas regionales de España), escuela bolera (danza del siglo xix que fusionó parte del folclor con el ballet clásico), danza clásica española o danza estilizada (coreografías con música de grandes compositores como De Falla y Albéniz) y flamenco (un estilo que tiene como base la danza y música folclóricas andaluzas, que se ha enriquecido con elementos de diversas culturas como la musulmana, la judía y la gitana, entre tantas otras).

1 Fundadora de la escuela y compañía de danza española Las Cabales, una de las más prestigiadas actualmente en Guadalajara.
2 Chiquina Jacobo es hija de Elisa Palafox, pionera de la investigación de la danza folclórica en Jalisco. Juntas abrieron la Academia Femenina de Danza Jacobo Palafox en 1947 y fue Chiquina quien introdujo clases de danza española.

La mayor preocupación de Pilar Villasante y su contribución a la danza española tapatía radica en una importantísima cosa, la formación. Dice: “Actualmente tengo 250 alumnas pero podría tener 600 en chafa, es mucho más fácil, las entretienes y les dices que todo está bonito, como hacen muchas escuelas. Y muy bueno que existan [esas escuelas porque las alumnas], se entretienen, se divierten. Es válido. Sin embargo, yo prefiero tener pocas niñas pero más comprometidas, y mediante el método ves cómo de un año a otro una niña cambia totalmente”. El método que utiliza es el propuesto por la Sociedad de Danzas Españolas de Londres, a la que su academia está afiliada. El ballet clásico, por supuesto, está presente en la formación de las bailarinas, la misma Villasante tiene estudios serios de ballet clásico, música y folclor mexicano. Además es vestuarista profesional.

Debido al trabajo del Estudio de Danza Pilar Villasante y de tantas otras escuelas que trabajan seriamente en la ciudad, la danza española (particularmente la flamenca) se ha convertido en un movimiento fuerte y autónomo que prácticamente no tiene presencia en la agenda cultural institucional: su tradición se mantiene al margen. Sus funciones las realizan en teatros bajo dos modalidades: rentando los particulares (que pagan el alumnado y sus familiares) y solicitando los espacios a la Secretaría de Cultura de Jalisco o al ayuntamiento tapatío. También ofrecen funciones en centros culturales independientes e incluso, las bailarinas mayores, en bares que cuentan con un tablado –o no– para mantener una atmósfera flamenca.

De la tradición de la danza española en Guadalajara, la maestra considera que hay dos vertientes importantes en el trabajo de las academias particulares: la formación de bailarinas y la de público, así lo dice:

> La tradición de la danza española en Guadalajara siempre ha estado sostenida por las escuelas privadas. Desde el gobierno del estado no hay nada, absolutamente; la danza española no está incluida en ningún programa de nada, ni en ningún concurso, pero en ningún lado. Igual la tradición del ballet clásico: todos los bailarines salen de las escuelas particulares. Y las escuelas particulares tenemos que sostenernos, entonces estamos obligadas a aceptar a todo el mundo, con habilidades o sin ellas. Pero hacemos un gran trabajo y hay para todos, con mayor y menor seriedad, para formar profesionales y para pasar el rato, porque hacemos dos cosas: danza y también que las niñas se interesen por el arte, ya sea que puedan ser profesionales o público, todo eso se hace de manera independiente, no recibimos ni un peso, ni un apoyo de ningún tipo de ninguna institución.

Poco importan los trienios y los sexenios o la cantidad de presupuesto asignado a la cultura, el movimiento de la danza española tapatía es fuerte y año con año evoluciona y crece el número de estudiantes, bailaores, escuelas, funciones. Es un terreno originalmente femenino en el que cada vez incursionan más los varones. También es un movimiento que tiene y sigue tejiendo lazos con España. Los actores de la danza española en esta ciudad no tienen los ojos puestos en las instituciones públicas, ellos mismos conforman una institución.

UNA DE DETECTIVES

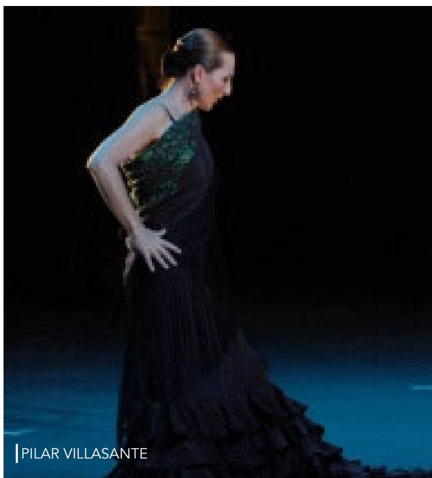
Ignoro cuándo comenzó y cómo se desarrolló la gran afición del público tapatío por la danza española, pero al revisar algunos periódicos de 1899 y 1900 encontré diversas notas que dan cuenta de ello: la venida de alguna bailaora al teatro Degollado o al Principal (hoy muerto) o a alguna carpa causaba furor. Para muestra esta nota de prensa que es una joya: una función de la "gentil bailarina" Berta Aurora Siordia, organizada ni más ni menos que por un grupo de detectives privados.

Por otra parte, la ópera tuvo una época esplendorosa en esta ciudad en la década de 1980, cuando Conciertos Guadalajara AC organizaba las temporadas de ópera en octubre. En ellas la participación de las academias de danza española fue de lo más activa, y cómo no, si no sólo había ópera, sino también zarzuela y las favoritas eran *Carmen*, *La Traviata* y *Rigoleto*; *La verbena de la paloma*, *La boda de Luis Alonso* y *Luisa Fernanda*.∎



BERTA AURORA SIORDIA, la gentil bailarina del género espa[ñol] que tomará parte en el festival del sábado próximo en el Tea[tro] Degollado, a beneficio de la hijita del ciclista Jesús Cárdenas, [...]do en defensa de los colores de Jalisco. "EL SOL DE GUA[DA]LAJARA" y "EL OCCIDENTAL" patrocinan este magnífico [festi]val que ha sido organizado por el Grupo de Detectives Priva[dos] que encabeza el señor Sherman.





PILAR VILLASANTE



INTER-Z-ON



N-A=UNIVERSO-E/X

EL LUGAR DE LAS ADICCIONES O LA DANZA EN UNA JERINGA

WILLIAM S. BURROUGHS

RAÚL PARRAO Y SU DANZA BIZARRA

POR **ELIZABETH NOCHEBUENA**

El camino hacia AFUERA es el camino hacia ADENTRO

William S. Burroughs (*The Naked Lunch*)

Hablar de Raúl Parrao es hablar de uno de los creadores escénicos más emblemáticos y controvertidos de este país. Forjado en el territorio de la danza contemporánea y las artes performáticas, Raúl Parrao es pionero en la asimilación y convergencia de otras disciplinas como teatro, video, instalación, multimedia y performance, logrando en sus obras la innovación visual, temática y de lenguaje que, desde sus primeras creaciones para su compañía U.X. Onodanza, se han distinguido por ser provocadoras y provistas de una gran imaginación, vanguardistas en su lenguaje y de gran elocuencia.

Su danza bizarra y onírica –como él mismo la ha catalogado– se ha distinguido como una danza incitadora y sugestiva, que provoca los sentidos de los espectadores, se atreve a plasmar lo incoherente y a transgredir la narrativa convencional, como se ha visto en sus obras: **Héroes**, que en 1985 ganó el Premio Nacional de Danza INBA-UAM, **Elentrayentando**, **Morteros**, **X para Idiotas**, **Historias del legendario hotel X** y **The Kitchen**, por mencionar sólo algunas.

Su trabajo ha sido influenciado por la ciencia ficción, el cómic y las novelas de William S. Burroughs, uno de los escritores del movimiento beat que revolucionó la literatura estadounidense a finales de la década de los 40 como reflejo de una sociedad hundida por la depresión económica de la posguerra y la amenaza de la bomba atómica. Y a propósito del 100 aniversario del natalicio de este escritor y tomando como pretexto la paradigmática novela *El almuerzo desnudo*, Raúl Parrao llevará a escena el espectáculo **Inter-Z-on-A=Universo-E/X**, obra de expresión poderosa en la que se ilustran algunos pasajes de la vida y obra del escritor norteamericano. A manera de collage expresionista, esta producción busca envolver al espectador en ese universo de atmósferas bizarras, texturas e imágenes alucinatorias que proponen las obras de Burroughs.

Burroughs, quizá por una cuestión estética o por su afán de ruptura, consideraba el lenguaje como un *auténtico virus* que corrompía al ser humano; le gustaba retratar lo sórdido, lo sucio, lo prohibido, lo pornográfico, la violencia brutal, la homosexualidad y la masturbación. Se manifiesta por un rechazo a todas las posturas políticas al considerarlas opresivas, sobre todo las políticas norteamericanas de la época, por ello se convirtió en una figura tanto aclamada como despreciada.

Los surcos del laberinto interno de personajes que transitan entre la realidad y lo ficticio, el mundo de lo absurdo, de lo onírico, de la no-lógica, son los elementos que conforman este espectáculo de atmósferas inquietantes. Conducidos y guiados por Bill Lee, cada uno de los bizarros personajes que aparecen en escena (un vaquero, un alienígena, un detective) interpretados impecablemente por integrantes del Centro de Producción de Danza Contemporánea (Ceprodac), transitan por un mundo donde la locura, las adicciones al sexo y a la droga y la transgresión del cuerpo son llevados al límite de la irrealidad, adentrándose a lo sórdido de sus mentes en busca del placer frenético. Un retrato de una sociedad decadente en aparente caos, donde confluyen imágenes de sobrecogedora belleza que logran cautivar al espectador.

En **Inter-Z-on-A=Universo-E/X** veremos cómo la sincronicidad es una relación de simultaneidad entre lo que ocurre en la mente y en el espacio-tiempo; simultaneidad que no implica causalidad sino conjunción: una relatividad psicológica. La mente y el espacio-tiempo son relativos.

Radical y transgresor **Inter-Z-on-A=Universo-E/X** es un espectáculo sólo para adultos, producido por el Conaculta a través del INBA, FONCA, Ceprodac y Cenart. Se estrenará en el Teatro de las Artes del Cenart, el viernes 17 de octubre a las 20:00 horas. Funciones del 17 al 26 de octubre. Horarios: jueves y viernes, 20 hrs., sábados, 19 hrs., domingos 18 hrs. Informes: 86475200.

> La red mundial de los yonquis, tendida sobre un cable de semen rancio, anudada en habitaciones amuebladas, estremecida en las mañanas enfermas sin droga.
>
> *The Naked Lunch*





IMÁGENES: DISEÑO LEVE GONZÁLEZ PARA INTERZONA- CEPRODAC

RAFAEL ZAMARRIPA: Identidad Nacional



POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**

Cuando el Ballet Folclórico de la Universidad de Colima cumplió 25 años y lo festejó en el Palacio de Bellas Artes, conocí por fin a Rafael Zamarripa. Recuerdo el momento en que lo vi por primera vez, sobresalía entre un grupo de jóvenes bailarines que le rodeaban cuando entraron caminando con él por la puerta de artistas. Nos saludó, nos presentamos y desde ese momento descubrí lo buen conversador que es. Una hora después comenzó el ensayo, grupos de personas iban y venían sobre el escenario, mientras el maestro Zamarripa dirigía desde una butaca, micrófono en mano y con voz amable y autoritaria al mismo tiempo, pero eso sí, disfrutando cada segundo.

Para la gran mayoría del público, ven en el escenario al Ballet de la Universidad de Colima resulta ser una experiencia que invade los sentidos. No lo digo con afán de adulación, sino para dar fe de esas sensaciones que saturan los sentidos con el detalle de cada construcción coreográfica, elementos que van más allá del simple resultado del trabajo de un profesional con oficio: se trata de la obra de un artista plástico obsesionado con el poder de la geometría y la proporción áurea, de un experto para el cual modelar con la luz y crear dimensiones es un asunto lúdico. Es también su necesidad de ser fiel a la verdad al momento de crear personajes y vestuarios de minuciosa elaboración, que no dejan escapar tampoco un solo detalle, ya que la calidad de confección y materiales son siempre evidentes en el escenario.

Las construcciones de las escenografías reproducen obras de arte hechas para cada pieza, lo que hace de ellas monumentales piezas pictóricas en movimiento. Así puedo seguir hablando de los detalles en la obra de Zamarripa, que resulta ser una cadena interminable de pequeñas y grandes particularidades, como la de integrar un numeroso coro y un conjunto de músicos que son parte de esta gran compañía. Son todos estos elementos, y muchos otros, los que determinan las dimensiones y espectacularidad de esta puesta en escena. Pero tanto trabajo requiere de mucha pasión, pasión que le sobra a Rafael Zamarripa y cuyo motor es la identidad nacional. Según sus propias palabras:



RAFAEL ZAMARRIPA, FOTOGRAFÍA ALEJANDRA MONROY

Identidad nacional es el conjunto de elementos que te definen como propietario de un orgullo, las aristas que te definen como una valiosa gema; las áreas artísticas que te brindan la oportunidad de tener una imagen propia, es el sentimiento de orgullo de pertenecer a determinada región. ¿Qué nos queda de lo que fuimos? ¿Qué nos queda de los 50s?, cuando trabajábamos todavía los sábados, cuando nuestro peso estaba a la par del dólar, cuando trabajar los sábados era ir en camino a una recuperación, cuando el mariachi, la marimba, el cilindro, los ritmos regionales invadían las plazas, invadían los eventos deportivos, invadían los medios de comunicación, los programas de las noches tapatías, de los grandes cantantes que ya desaparecen. Y ahora lo que vemos... lo que somos... ¿qué porcentaje es realmente una tradición mexicana? Lo que escuchas en la radio, aunque le des vuelta a todo el cuadrante, no escuchas una sola melodía tradicional...... Tal vez a las cinco de la mañana. Cuando te ponías a escuchar-ver la radio, porque te despertaba una imaginación extraordinaria, ahora te la censuran y te retacan con ritmos que no son tuyos. Quisiera saber qué es lo que se baila actualmente. Hoy se censura lo folclórico, es ahora una palabra despectiva, por ejemplo: ¡Mira qué folclórico viene éste! Considero que es muy poco lo que nos queda de identidad nacional.



El maestro cree que la música y las expresiones tradicionales deben ser no sólo repertorios resguardados, rescatados y explotados, considera que hay una gran necesidad de creación y evolución. Así es como él ha creado obras como *Salineros*, *Perro de fuego* y *Friso maya*. Las tres, producto tanto de una exhaustiva investigación como de la necesidad de rescatar parte de lo que es México.

Zamarripa dice que él no pretende hacer antropología. Pero él me perdone, considero que no lo puede evitar, su obra es tan artística como antropológica. Y cómo evadirlo si suele empeñarse en usar recursos originales para apegarse a la verdad en su discurso, ya sea inspirarse en cerámicas de occidente, códices mayas o ir a pasar una semana con los salineros y trabajar con ellos para retratar la mística de su trabajo. Otro motivo muy importante para el coreógrafo es el público, y al respecto, él comenta lo siguiente:

> Todo lo que hago es derivado de una necesidad de decir lo que pienso. La satisfacción del público se muestra con el aplauso. Cuando hago un ballet, tomo en consideración la calidad de elementos que tengo, porque me interesa que el público asista a un espectáculo que le divierta y que tenga la necesidad de hacer conclusiones. Si un trabajo, por mucho tiempo que le inviertas, no tiene un contenido sustancial, el aplauso lo va a reflejar. Es más difícil llegar al público ahora, porque en estos tiempos ya nada los asombra.

En los últimos años, el Ballet de la Universidad de Colima ha promovido con énfasis el programa "Nostalgia" (cuya escenografía diseñó el maestro Zamarripa), una mirada que recuerda, hace patente y difunde de todos aquellos momentos que existieron y dieron origen a una identidad nacional, y que en su momento desaparecieron, o que están en vías de desaparecer.

> Yo viví en una época esplendorosa, que los jóvenes no conocen. En su momento fue parte de nuestra forma de vivir, nos daba orgullo ser mexicanos de determinada región. Entonces escogí los elementos más importantes, a mi juicio, que contenían ese vacío: fueron la obra pictórica, representada por los calendarios de Helguera, la cinematografía, en la que recurro a la película *Pueblerina*, y de la que aproveché la imagen del charro mexicano en su muy acostumbrado mundo de la cantina, microcosmos en el que se vociferaba de los amoríos de manera inusual y al calor del alcohol; la lírica mexicana con el canto cardenche como hilo conductor... La Hora Nacional, pues la radio era muy, muy importante en esos momentos.

Es muy claro el perfil y la personalidad de este artista multidisciplinario que se enamoró de su país y una época, afortunadamente muy necio en su propósito de hacer que los mexicanos volteen a mirarse a sí mismos. Por eso esta compañía tiene también un ballet infantil cuya calidad interpretativa ha sido premiada en el extranjero, comunidad de maestros, niños y padres cohesionados como una familia, y es de ahí de donde sale el poder que muestran sobre el escenario. Este proyecto de ballet infantil adquiere mucho sentido cuando el maestro afirma: "*Cuando el arte entre a todos los hogares de México, los niños sabrán que todos tienen una misma condición y derecho a la expresión artística. Para hacer un mejor futuro hay que darles las herramientas y hacerlos valientes. Cuando la danza invada el territorio nacional, habrá un resurgimiento de México, y se va a lograr*". ∎





MEDALLA BELLAS ARTES

MARCO ANTONIO *Silva*

PARTICIPAN:

Gladiola Orozco
Hugo Arrevillaga
Mauricio Nava
Raúl Quintanilla
Ricardo Pérez Montfort
Rodolfo Reyes Cortés

LUNES 10 DE NOVIEMBRE
19:00 horas

Sala Manuel M. Ponce
Palacio de Bellas Artes
Av. Juárez, esq. Eje Central
Col. Centro



BALLET FOLKLÓRICO
DE LA UNIVERSIDAD DE COLIMA / EN ENSAYO

Fotografía Alejandra Monroy





















SEP
SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com